

Strojopisné texty a strojopisná optická poézia v slovenskej literatúre šesťdesiatych rokov 20. storočia

Jaroslav Šrank

ŠRANK, J.: Typewritten texts and typewritten optical poetry in Slovak literature of the 1960s

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 73, 2026, no. 3, pp. 251-274

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2026.73.3.4>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9717-5485>

Open Access: licensed under Creative Commons Attribution 4.0 (CC-BY 4.0)

Keywords: optical poetry, typewriter poetry, visual poetry, concrete poetry, Milan Adamčiak, Pavol Suržin, Václav Havel

This paper examines optical texts produced and presented in medium of typewriter in Slovak literature of the 1960s. It defines the concept of the typewriter text and links it to intermedia trends in the literature of that period, which are broadly represented by optical texts, visual poetry, and concrete poetry. It reviews typewriter poetry by Czech authors published in contemporary Slovak literary periodicals and provides a detailed overview of the program for the Slovak premiere of Václav Havel's play *Zahradní slavnost* [The garden party] (1963), featuring Havel's typograms (1964). It analyzes selected typewriter texts by Slovak authors (Milan Kenda, Vladimír Ondruš, Pavol Suržin) published in periodicals. It examines Milan Adamčiak's relationship to the typewriter as medium and analyzes one example from his work, the asemantic typewriter poem *!?!?* from the cycle *Bipoemy* (1969).

Kľúčové slová: optická poézia, strojopisná poézia, vizuálna poézia, konkrétna poézia, Milan Adamčiak, Pavol Suržin, Václav Havel

S písacím strojom, respektíve strojopisom sa v literárnej vede štandardne počíta najmä pri textologickom výskume literárnych diel vznikajúcich v ére mechanického písania, pri skúmaní cesty literárneho diela od autografu cez strojopisný medzistupeň až po publikovanie v časopiseckej alebo knižnej podobe. Druhý prístup zahŕňa podnety kultúrnej histórie, ktorá skúma dosah vynálezu písacieho stroja a jeho používania na rôzne sféry života, pričom si všima kultúrno-civilizačné dôsledky napríklad aj na ponímanie autorstva, textu i jeho recepcie (výberovo Kittler 2017; Kulcsár-Szabó 2010). Strojopis býva reflektovaný aj v súvislostiach produkcie a zverejňovania textov v neverejnom či neoficiálnom komunikačnom okruhu, čo sa v našich pomeroch týka najmä obdobia existencie komunistického Československa v rokoch 1948 – 1989. Ilustrovať to môžu práce českého teoretika a básnika Miroslava Červenku: úvaha *K semiotice samizdatu* (prvá verzia 1985, definitívne znenie 1990) aj spoločné vydanie jeho ineditných básnických celkov pod príznačným názvom *Strojopisná trilogie* (1992).

V tejto štúdii vnímam strojopisný text a strojopisnú poéziu v odlišných súvislostiach. Zameriavam sa na oblasť, ktorá je situovaná na rozhraní výtvarného umenia (*typewriter art*, umenie produkované na písacom stroji) a literatúry (optická poézia, jej rôzne tendencie a formy). Strojopisné umenie i strojopisná poézia môžu byť chápané ako „strojom vytvorená litera (písmeno) vstupujúca do vizuálne poňatých obrazov a foriem“ (Ihringová 2008: 452). Pod strojopisným textom rozumiem taký text, ktorý bol vyprodukovaný na písacom stroji a je prezentovaný v strojopisnej podobe. Ide mi o texty, ktoré Marie Langerová označuje výrazom „mechanická poezie“. Tento umelecký prejav má tú neoddeliteľnú črtu, že „protagonizuje psací stroj“ (Langerová 2002: 460). Pri komunikačnom zakúšaní takehoto textu jeho strojopisná podoba nie je fakultatívnou zložkou, ale integrálnym prvkom jeho výstavby, estetiky i zmyslu. Keďže písací stroj spravidla prispieva do textu dôrazom na jeho grafické usporiadanie a optické pôsobenie, strojopisné texty a strojopisná poézia vykračujú za zaužívané hranice estetiky a poetiky literárneho umenia najmä smerom k vizuálnemu umeniu, od jazyka smerom k obrazu, od verbálnych prostriedkov smerom k vizuálnym výrazovo-významovým prostriedkom.¹

Za „zlatý vek“ písacieho stroja ako kreatívneho nástroja považuje Barrie Tullett päťdesiate až sedemdesiate roky 20. storočia pre jeho nerozlučné spojenie s medzinárodným hnutím konkrétnej poézie (Tullett 2014: 33). Práve autori konkrétnej poézie písací stroj z viacerých dôvodov preferovali nielen ako výrobný prostriedok, ale aj ako umelecký nástroj a médium osobitej estetiky a poetiky. Realizáciami konkrétnej poézie sa však uplatnenie písacieho stroja nevyčerpáva. Tu možno zovšeobecniť upozornenie Jakuba Guziura, že nie každý umelecky poňatý strojopis je ukážkou konkrétnej poézie a že zďaleka nie všetka konkrétna poézia má strojopisnú podobu (Guziur 2025: 92). Dobrým príkladom takejto situácie je česká literatúra. Českí autori v podstatnej miere tvorili písacími strojmi poéziu, ktorá sa v tamjšom diskurze zvykne bližšie označovať prívlastkami experimentálna, vizuálna, konkrétna, umelá či systémová, pracovali však aj s inými médiami.

1 Autormi a dielami slovenského výtvarného umenia, ktoré pracujú so strojopisom, sa nezaobrám. Venuje sa im napríklad Michal Murin (Murin 2015).

V slovenskom umení rovnakého obdobia k vykryštalizovaniu obdoby tendencií nedošlo. Súčasťou dobového diania na Slovensku boli pritom veľmi rozmanité podoby umeleckého synkretizmu, či – povedané dobovým jazykom – vystupovania za hranice vlastného média. Slovenská literatúra šesťdesiatych rokov bola jedným z polí, ktoré boli zapojené do týchto pokusov, odohrávajúcich sa aj na stránkach slovenských literárnych časopisov a s aktívnym zapojením niektorých slovenských literátov. Pokiaľ však ide o prítomnosť optickej poézie v jej najrôznejších podobách, doterajší výskum svedčí skôr o jednotlivých prejavoch takejto intermediality konkrétnych literátov a výtvarných umelcov.

Strojopisné texty možno východiskovo vymedziť ako texty vizuálne akcentované svojou strojopisnou podobou, ktorá vyplýva z použitia písacieho stroja pri ich vzniku, je relevantnou zložkou ich poetiky a podieľa sa na ich sémantike a estetickom pôsobení. Z rešeršovania dobových literárnych periodík vyplýva, že takéto uplatnenie strojopisu je vo vymedzenom časopriestore veľmi zriedkavé. To umožňuje poukázať na relevantné príklady z malej, zároveň však pomerne heterogénnej množiny textov a identifikovať medzi nimi tie, ktoré nie sú len jednotlivými strojopisnými textami, ale zakladajú aj skromné, predsa len však rozpoznateľné podoby strojopisnej poézie odkazujúcej v menej či viac komplexnej podobe na princípy optickej poézie.

Poznámky k strojopisu v českej optickej poézii

V českej literatúre možno badať výraznú väzbu medzi strojopisom a optickou poéziou, respektive tendenciami, ktoré sú jej dobovo výraznými podobami. Ako ukazuje Astrid Winterová, celá jedna línia českej poézie používa strojopis ako nástroj analýzy jazyka (Winter 2006: 143). Jiří Valoch dodáva, že pre viacerých autorov sa strojopis stal jediným médiom (Valoch 1995: 13). Najvýraznejšími knižnými dokladmi tejto pozície strojopisu v českej poézii sú zbierka Václava Havla *Antikódy*, počnúc zväzkom *Protokoly* (1966), v ktorom bol strojopis výberovo publikovaný prvý raz, alebo zbierka Josefa Híršala a Bohumily Grögerovej *JOB – BOJ* (1968). So strojopisnou podobou počítajú aj neskoršie edície kľúčových diel, či už ide o tvorbu Jiřího Kolára z konca päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov *Básně ticha* (1994), práce Eduarda Ovčáčka vydané ako *Lekce velkého A* (1995), súborné dielo Vladimíra Burdu *Lyrické minimum* (2004), *Grafické básně aneb Autoportrét psacího stroje* (2007) Miloša Horanského s textami z rokov 1968 – 1978 a početné iné vydania.

Parciálne boli strojopisné diela vo faksimilovanej podobe súčasťou širšie poňatých korpusov, ako boli napríklad antológia *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (1993) zostavená J. Híršalom a B. Grögerovou ešte na konci šesťdesiatych rokov alebo súhrn poézie Ladislava Nováka (najmä *Dílo 1 – 1963*, 2017). V prípade oneskoreného vydania zbierky J. Valocha *Bílé listy* (2015), plánovanej pôvodne na rok 1968, bola použitá nová sadzba.²

Pravdaže, nejde len o použitie a dokumentárno-autentifikačné či dokonca pietne zachovanie strojopisu, ale najmä o uvedomovanie si jeho poetologickej hodnoty a estetickej funkcie. Príkladne toto vedomie manifestoval V. Ha-

2 Okolnosti bližšie vysvetľujú autori edičnej poznámky Chrobák – Písaříková (2015, nestránkované).

254 vel, keď rámcovoval svoje *Antikódy* dvoma básňami. Otvárací text *Nástup* rozpisuje do dvojverší všetky znaky zastúpené na klávesnici písacieho stroja pri zachovaní ich poradia (Havel 1966: 79). Uzatvárací text *Rozchod* tvoria tie isté znaky voľne rozmiestnené na ploche strany (Havel 1966: 122). Rozloženie ovládacích kláves písacieho stroja citoval aj M. Horanský v kompozícii príznačne nazvanej *Autoportrét psacího stroje* (Horanský 2007: 107).

Rolu písacieho stroja potvrdzujú aj teoretizujúce vyjadrenia niektorých autorov, napríklad V. Burdu alebo J. Valocha. V troch kratších textoch, ktoré mali byť zaradené do už zmienenej antológie *Vrh kostek*, podáva V. Burda vlastné charakteristiky vybraných pojmov, ktoré súvisia s jeho experimentmi. Nachádza sa medzi nimi aj táto charakteristika: „typogramy jsou neslovní, asémantické kreace, fetišizující atomizovaný strojový typ. Abstraktní strojopisné realizace“ (Burda 1993: 161). Potom V. Burda bližšie opisuje svoju metódu typofrotáže: „Typofrotáž vzniká třením umrtněného písmene tak, že stroj nejprve znehybníme zmáčknutím tlačítka přemykače, poté stlačíme libovolnou klapku klávesnice a vertikálním pohybem tlačítka přemykače třeme zvolený typ o plochu papíru“ (Burda 1993: 161).

Písaciemu stroju venoval V. Burda osobitný text *Pragmatická a estetická funkce psacího stroje*. Jeho prvý odsek postavil na výpočte príkladov utilitárneho používania písacieho stroja. Písací stroj určený na zapisovanie, prepisovanie, sprostredkovanie a prenos, teda technický prostriedok však pre V. Burdu predstavuje len východisko na definovanie vlastného poňatia, podľa ktorého písací stroj nie je „pouhý stroj“, ale „UMĚLECKÝ NÁSTROJ“: „Psací stroj nikoli jako prostředník, médium, ale PROTAGONISTA“ (Burda 1993: 162, zvýraznil V. Burda). Menuje celý rad umelcov, českých a najmä zahraničných, spomedzi ktorých cituje Carlfriedricha Clausa: „Jemné motorické akce při tūkání slovního poselství desetiprstovým systémem odlišují se zásadně od těch, jež jsou psány; podobají se motorickým pohybům při úhozu na klávesy“ (Burda 1993: 162). Na záver deklaruje „psací stroj jako neodmyslitelný aktivní spolutvůrce básnických vizuálních kreací, jako technicky nadaný spouautor vizuálně orientovaných textů. Psací stroj jako sučást metody a básnického procesu“ (Burda 1993: 162).

Vo zväzku *Lyrické minimum* sú Burdove teoretické texty začlenené v oddiele *Nová múza*. Ich skladba sa od ukážok v antológii *Vrh kostek* líši, samostatný článok o funkciách písacieho stroja chýba, zato však pribudol napríklad text *Optofónické (audiovizuální) realizace*, datovaný 1966. V. Burda v ňom píše:

„Optofónické realizace jsou souběžnými, simultánními realizacemi vizuálně-zvukovými: prvá z nich je strojopisnou (tedy grafickou) kompozicí, rozvíjející se do plochy, druhá probíhá v čase jako akustický záznam první (t. j. úderů psacího stroje, různých manipulací se strojem i papírem, cinkotu zvonku a pod.) na magnetofonový pásek. Průběh jedné činnosti (psaní strojem) zanechává dvě stopy: strojopisný text a jeho akustickou podobu. A tak je kromě grafického otisku strojopisného typu zachycen i „hlas“ stroje, zvuk jeho úderů, členěný strukturou (bytím i pauzami) textu, určený jeho objemem (hustotou, délkou a pod.)“ (Burda 2004: 82).

Pre antológiu *Vrh kostek* pripravil svoje *Poznámky k práci* aj J. Valoch, takisto zahŕňali komentáre k uplatneniu písacieho stroja. O premenách svojej práce s písacím strojom uviedol: „Nejprve jsem tedy respektoval rytmické danosti strojopisu v následnosti jednotlivých znaků za sebou i v pravidelném řádkování, ale zaměřoval jsem se na lyrické působení celkové struktury, především obrysu, figury, kterou v ploše papíru utvářela“ (Valoch 1993: 12). Zmenu prístupu dáva do súvislosti so svojimi optickými básňami, keď ho „začalo uspokojovať dôsledné uplatnenie určitého skladebného pravidla“, pričom „maximálnym možným estetickým zhodnotením neindividualizovaných písmových znakov a procesu psaní“ je preňho „moiré struktura“, „překrytí identických vrstev stejných výchozích znaků“ (Valoch 1993: 13). „Psací stroj zůstává mým hlavním nástrojem“, konštatuje a väčšinu svojich strojopisných súborov spája s uplatnením „výchozího racionálního rozvrhu“ v procese písania (Valoch 1993: 13). Podľa neho však „sám charakter strojopisu je svou povahou, obojaký“, dovoľuje jak přesnost řádu, tak individuálnost exprese“ (Valoch 1993: 13). Spresňuje, že mu nejde o spontánnosť písania, ale že ho zajíma úloha náhody: „strojopisné básně s náhodnou (či přesněji pseudonáhodnou) distribucí prvků, skoro vždy izolovaných grafémů, tvoří občasný kontrast mého hlavního zájmu“ (Valoch 1993: 13).

Z týchto ukážok je zrejmý aj rozdiel v spôsobe autorskej reflexie básnicky uvedomovaného strojopisu u oboch tvorcov. Zatiaľ čo V. Burda detailne opisuje výrobný postup a vlastnú koncepciu objasňuje len značne abstraktne a neurčito, J. Valoch sústredene vykladá funkčné odlišnosti rôznych strojopisných foriem predovšetkým z hľadiska ich poetologickej úlohy a sémantického a estetického účinku.

Strojopisné texty a strojopisná poézia v slovenských periodikách

Nasledujúce zistenia vyplývajú z výskumu slovenských periodík v období od začiatku šesťdesiatych po začiatok sedemdesiatych rokov. Predmetom rešerše boli literárne časopisy *Krok*, *Kultúrny život*, *Matičné čítanie*, *Mladá tvorba*, *Revue svetovej literatúry*, *Romboid*, *Slovenské pohľady*, ako aj niekoľko ďalších periodík ako *Roháč* či *Echo bratislavských vysokoškolákov*, lebo takisto uverejňovali ukážky z pôvodnej a prekladovej literárnej tvorby a tiež zachytávali trend umeleckého synkretizmu.³

V tomto korpuse bolo počas rokov publikovaných len niekoľko málo ukážok zo strojopisnej optickej poézie. Spreádzali informatívno-hodnotiace články o existencii verbálno-vizuálnych experimentov v českom, respektíve v zahraničnom umení. Keď J. Valoch v *Mladej tvorbe* v roku 1966 (číslo 9) predstavoval súdobú českú experimentálnu poéziu, jeho text dopĺňalo päť ukážok z tvorby dotknutých autorov, z toho tri v strojopise (Valoch 1966). Boli to dve realizácie dvojice Hiršal a Grögerová⁴ *příbuzenské vztahy* a *efekt/defekt* a jedna práca Eduarda Ovčáčka zo série *Kruhy*, ktorú rozvíjal v rokoch 1964 – 1966.⁵

3 Naopak, nateraz do výskumu nebola zahnutá tlač zameraná na tvorbu pre deti a mládež a na jej reflexiu.

4 V pripojenej poznámke bola uvedená chybné ako Bohdana.

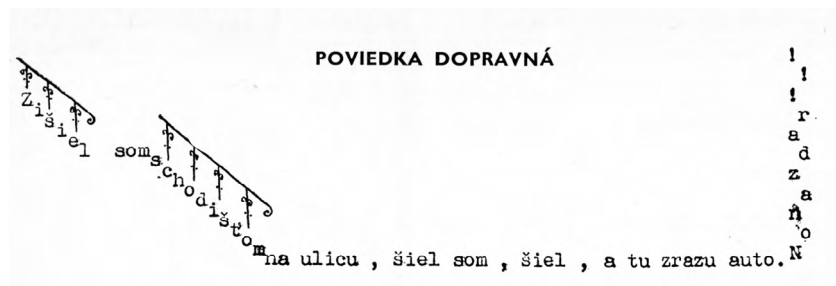
5 E. Ovčáček sa výrazne zúčastňoval na dianí v slovenskom výtvarnom umení. Spolupracoval aj s literárnymi časopismi, jeho strojopisné kompozície však v nich boli publikované len ojedinelé.

Rozsiahlu recenznú štúdiu Jána Škamla *Experimentálne umenie – experimentálna poézia* napísanú pre *Slovenské pohľady* v roku 1969 (číslo 4 a 5), ktorou autor reagoval na antológiu manifestov a teoretických textov *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967) a na antológiu z tvorby českých i svetových umelcov *Experimentální poezie* (1967),⁶ v druhej časti sprevádzali aj dve reprodukcie strojopisných realizácií (Škamla 1969).⁷ Hoci antológia mala svetový záber a J. Škamla v texte komentoval tvorbu rôznych zahraničných autorov, strojopisné ukážky sú z dielne českých umelcov. Popri básni Ladislava Nováka *Slavnost* ide znova o jednu prácu tandemu J. Hiršal a B. Grögerovej *Inferno e paradiso (proposizione di tela)*.⁸

Všetky Hiršalove a Grögerovej strojopisné realizácie uverejnené pri týchto príležitostiach okrem jednej pochádzajú z knihy *JOB – BOJ*, ktorá je všeobecne chápaná ako „slovník tvůrčích metod“ či „vzorník tvůrčích postupů“ (Piorecká 2016: 284, 289) umelej poézie. Skromné ukážky prebrané slovenskými časopismi aspoň naznačovali sústredenie autorskej dvojice na možnosti strojopisu pri takejto tvorbe a mohli sugerovať kľúčovú rolu písacieho stroja pri odosobnených, systematických, akoby laboratórnych pokusoch s jazykom.⁹

Pokiaľ ide o texty v strojopisnej podobe, ktorých autormi boli slovenskí tvorcovia, v preskúmaných časopisoch ich možno nájsť len v minimálnom počte. Prevažujú jednotlivé práce autorov, medzi ktorými nie sú zastúpení len literáti. Tento fakt je príznačný vzhľadom na to, že strojopisné texty sú situované na pomedzie literatúry a – najmä – vizuálneho umenia.

Výtvarníci Vlado a Ivan Popovičovi počas šesťdesiatych rokov v literárnych časopisoch a na stránkach tlače pre mládež experimentovali nielen s rôznymi výtvarnými technikami, ale uverejňovali aj literárne práce. Pokiaľ ide o využitie strojopisu, za najvýraznejší možno považovať verbálno-vizuálny útvar *Poviedka dopravná*, ktorý bol uverejnený na autorskej strane súrodeneckej dvojice v *Mladej tvorbe* v roku 1963 (číslo 11).



Vlado a Ivan Popovič: *Poviedka dopravná*

6 Obe zostavili J. Hiršal a B. Grögerová.

7 Stať i s ukážkami vyšla aj v Škamlovej knihe *Cesta k poetickému* (1970).

8 V antológii *Experimentální poezie* je práca pripísaná iba J. Hiršalovi.

9 Laboratórno-výskumnický dizajn tejto zbierky dobre vynikne v porovnaní s hravou typografiou a ilustračnou výbavou Hiršalovej a Grögerovej zbierky pre deti *Co se slovy všechno poví* (1964).

Písací stroj (doplnený o kresbu) sa tu uplatnil ako nástroj na zaznamenanie jazykovo vyjadreného textu a zároveň na jeho príznakové priestorové rozmiestnenie znázorňujúce výtvarnými prostriedkami také základné epické kategórie, ako sú dej, postava, čas a priestor. Ide o krátky anekdotický epický útvar s námetom dopravnej nehody, odľahčený dvojzmyslom v pointe. Filmár Elo Havetta, známy najmä ako režisér, sa venoval aj fotografii, grafickému dizajnu, tvorbe scenárov i písaniu poviedok. Príklad na dosiaľ nespracovanú fazetu jeho tvorby prepájajúci písanie a vizuálne vnímanie možno nájsť v prvom čísle časopisu *Slovenské pohľady* z roku 1964. Na strane 131 sa nachádza detail z jeho strojopisného portrétu Vladimíra Majakovského *Majakovskij písaný strojom*. Z publikovaného fragmentu nasvedčujúceho snahu o strojopisnú realizáciu tieňovania možno usúdiť, že ako umelecký strojopis patrí do rámca strojopisného umenia (Sackner – Sackner 2015: 27-29).

Množina pôvodných strojopisných textov je disparátna a len pri niekoľkých možno uvažovať nad tým, že sú blízke strojopisnej optickej poézii a niektorej jej modalite (najmä vizuálnej či konkrétnej poézii). Časť strojopisných textov, ktorým dali priestor dobové slovenské periodiká, sa situuje do kontextu písomností neverejnej komunikácie, ktorá sa stáva súčasťou verejného literárneho diskurzu nie na základe autorskej intencie, ale z rozhodnutia časopiseckej redakcie. V obsahovej štruktúre časopisu sú zaraďované ako archívna či aktuálna korešpondencia. Strojopisná podoba týchto textov má v princípe autentifikačný význam. Spája sa s ňou však aj estetická funkcia, a to v osobitej, parodicko-modalite. V *Echu bratislavských vysokoškolákov* bola v roku 1967 (číslo 2) pod hlavičkou *List Stanovi Dančiakovi* publikovaná replika na recesisticko-parodický blok príspevkov, ktorým sa v čísle 1-2 toho istého ročníka prezentovala trojica mladých hercov Stano Dančiak, Milan Labuda a Pavol Mikulík ako básnická skupina Fiat lux. List podpísaný menami Emília Trávníčková a Zora Jankovičová, ktoré sa prezentujú ako hovorkyne niekoľkých ďalších študentiek, je formulovaný v koketne ironickom duchu a uzatvárajú ho dve strojopisné básne, persiflážne nadväzujúce na recesistické literárne provokácie adresátov listu. Táto drobná epizóda zasa o čosi viac posilňuje naše povedomie o rozšírenosti neodadaistického gesta v dobovej slovenskej literárnej kultúre. Takisto v roku 1967 bol v *Slovenských pohľadoch* (číslo 3) publikovaný strojopisný *List vytrvalého a neoblomného čitateľa z Prešova*, ktorý sa dožaduje pozornosti redakcie.

LIST VYTRVALÉHO A NEOBLOMNÉHO ČITATEĽA Z PREŠOVA

NEOCHVEJNÁ VYTRVALOSŤ

čiže list redakcii, ktorá mi nikdy nič neuverejnila
a ktorá mi za tri roky vôbec neodpovedala na 60 listov a 120 básní

...?! ...?!
.....

.....???

"....." ! --- ! "....."

"Nepustím ťa, kým mi nepožehnáš!"

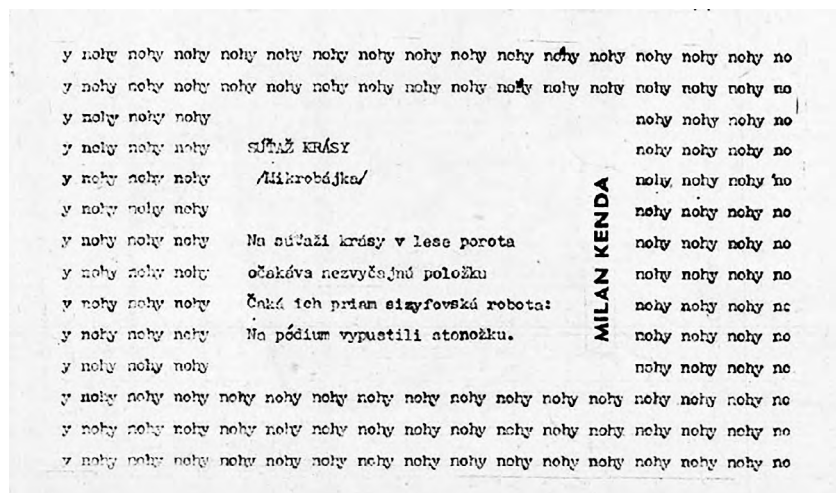
M:8:XY:?:XY:8:M

88646

List vytrvalého a neoblomného čitateľa z Prešova (neznámy autor)

Útvar sa situuje na pomedzie neintencionálne komických dokumentov, bizarej anonymnej korešpondencie a parodickej mystifikácie.

Nateraz najstarší zachytený útvar s príznakovým využitím strojopisu, pripomínajúcim formálne postupy konkrétnej poézie ako modalitu optickej poézie, patrí Milanovi Kendovi a bol uverejnený v časopise *Roháč* koncom roku 1962 (číslo 47). Ide o humoristický výtvar s názvom *Súťaž krásy* a podtitulom *Mikrobájka*.

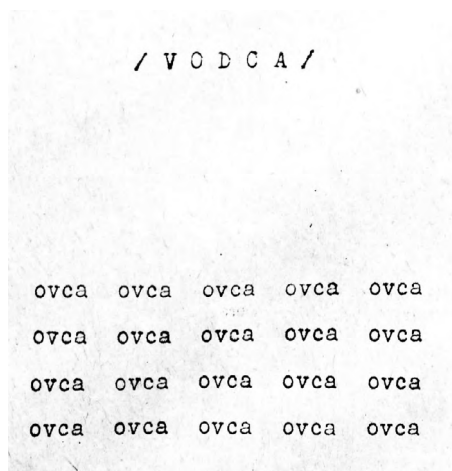


Milan Kenda: *Súťaž krásy*

M. Kenda skombinoval viazané štvorveršie so slovnou konšteláciou. Konštelácia je organizovaná do riadkov a stĺpcov, v ktorých sa opakuje slovo „nohy“. Krajné stĺpce sú neúplné. V strede tejto plochy je zápis prerušený, čo vytvára priestor, do ktorého je umiestnená veršovaná časť diela v znení: „Na súťaži krásy v lese porota / očakáva nezvyčajnú položku / Čaká ich priam sizyfovská robota: / Na pódium vypustili stonožku.“ Priestorové uplatnenie dvoch odlišných foriem nastoľuje konceptuálne protiklady centrum – okraj, popredie – pozadie, pričom uprednostňuje konvenčnú básnickú formu. Konštelácia plní ilustratívnu rolu, dotvára a svojou názornosťou podčiarkuje humoristické ladenie i vypointovanie jazykovo plne vyjadreného veršovaného textu. Za pozornosť stojí hyperbolický účinok, ktorý nevzniká len repetíciou, ale aj použitím slova pre dolnú končatinu v pluráli, ako aj v dôsledku ľavo-právneho „osekania“ útvaru.¹⁰ Kendovo ozvláštnenie nenáročných veršov pripomína spojenie obrazu a rámu, bežné pre prezentovanie výtvarných diel. Vyčlenenie obrazu z jeho okolia pomocou rámu, na ktoré sa vo výtvarnej praxi viaže celý rad vznešených funkcií, sa tu vzhľadom na námet i tonalitu vlastnej básne nesie v parodickom duchu. Posun smerom k vizuálnemu pôsobeniu textu je však zrejmý. Kontrast dvoch foriem a výpovedných konvencií možno vykladať aj ako juxtapozíciu dvoch kódov aplikovaných na koncept krásy (antropomorfizácia typická pre bájkú – technomorfizácia príznačná pre konšteláciu). Ide však len o dotyk s princípmi, na ktorých stáli konštelácie v konkrétnej poézii, jednak v dôsledku dominancie veršovanej zložky, ako aj vzhľadom na jej výrazovo-významové parametre. A platí to aj vzhľadom na postreh B. Tulletta, ktorý autorské siahnutie po písacom stroji vysvetľuje aj pragmaticky, potrebou mať kontrolu nad svojím textom, „vlastniť stranu“, nebyť pri určovaní podoby textu odkázaný na grafika, tlačiaru či redaktora (Tullett 2014: 40). Redakcia *Roháča* síce rešpektovala strojopisný dizajn útvaru, ale narušila jeho hranice a integritu tým, že dovnútra plochy vložila autorovo meno v typografickej úprave.

Príslušnosť Kendovej bájkky do subsystemu humoristicko-satirickej literatúry je príznačná, keďže techniky rozvíjané vo svetovej konkrétnej strojopisnej poézii sa v slovenskom prostredí v rôzne posunutej podobe uplatnili najmä v humoristickej a satirickej tvorbe. Na pomedzí spoločenskej reflexie a satiry je situovaná aj báseň Vladimíra Ondruša *Vodca* publikovaná v *Echu bratislavských vysokoškolákov* v roku 1967 (číslo 10).

10 Ľavý krajný stĺpec tvorí len písmeno „y“, pravý krajný stĺpec slabika „no“. Neúplné slová vytvárajú predpoklad, že prezentovaný útvar je len výrezom z rozsiahlejšej plochy.

Vladimír Ondruš: *Vodca*

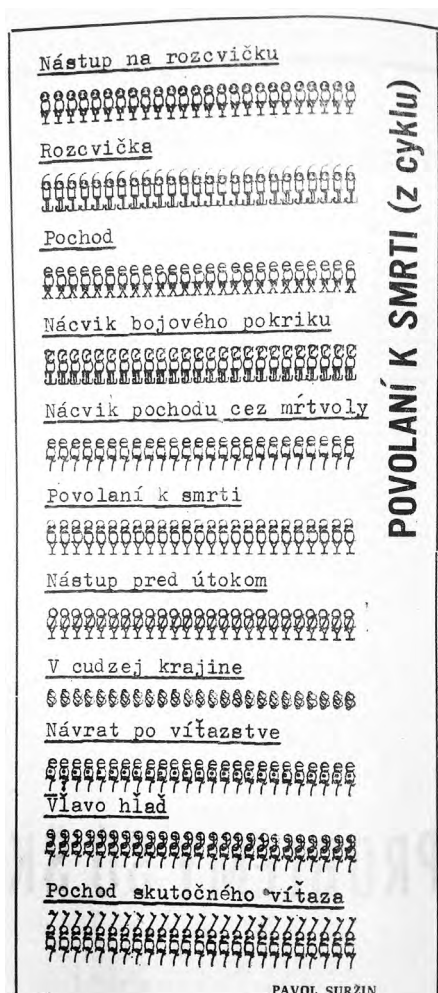
Báseň má podobu kubusu, jedného zo základných geometrických tvarov, zostaveného z pravidelne usporiadaných dvadsiatich opakovaní slova „ovca“. Použité sú malé strojopisné písmená. Nad týmto jednoduchým útvarom je veľkými strojopisnými znakmi uvedený názov umiestnený v zátvorkách. Odosobnená modalita vyplývajúca z minima použitej lexiky, absencie jazykovej syntaxe a použitia slova „ovca“ (v sice prenesenom, ale bežnom, triviálnom význame na úrovni grafickej úpravy) korešponduje s nahradením lineárnej organizácie textu určeného na čítanie takým elementárnym tvarom, ktorý je naraz obsiahnuteľný jedným pohľadom. Dovedna sú kumuláciou zásadných vlastností, ktorými sa vyznačujú slovné konštelácie ako typické kreácie konkrétnej poézie. Vystihnuté sú najmä parametre minimalistických rastrových či mriežkových konštelácií, ktoré bývajú založené na repetícii, prípadne i na variácii jedného jazykového prvku, a bývajú graficky usporiadané na spôsob základných plošných geometrických útvarov.

Použitie názvu a potreba chápať lexému „ovca“ v obraznej rovine zároveň signalizujú ukotvenie v tradičnom „režime“ poézie. Cez výraz *vodca*, primárne používaný v politickom kontexte, a pejoratívny význam slova „ovca“ sa útvar situuje do žánrovo-tematickej oblasti spoločensko-politickej satiry. V. Ondruš vzťah medzi názvom a telom textu naplňa senzuálno-sémantickým paradoxom. Dvomi veľkosťami písma, kvantitatívnou nesúmernosťou medzi jednoslovným názvom a repetitívnym textom a ich rozmiestnením v priestore sa navodzuje asymetrický vzťah medzi zastúpenými zložkami básne, čo modelovo zodpovedá tematizovanému spoločenskému problému. Bezprostredná prítomnosť oboch substantív zároveň navodzuje situáciu, v ktorej si recipient môže povšimnúť súbor čiastkových materiálových, akusticko-vizuálnych podobností i odlišností medzi nimi¹¹ a zvažovať, či vlastne nemá dočinenia s anagramom, z ktorého by už nevyplývala opozitnosť, ale paradoxná kauzálna podmienenosť oboch konceptov.

11 V tejto súvislosti možno porovnať pravopisnú podobu a fonetický prepis oboch slov: *vodca* – *ovca*, *votca* – *oŭca*.

Ondrúšovo riešenie však až také sofistikované nie je. Výtvor sa dá chápať ako obrazec pripomínajúci elementárny pôdorys verejného, najskôr politického zhromaždenia, ktorý potom zastupuje schému pre sociálny poriadok autoritativného spoločensko-politického systému. Strojopisom sa umocňuje tento zmysel textového obrazca, keďže v čitateľovom vedomí sa aktualizujú tie konotácie písacieho stroja, ktoré možno paralelizovať s témou básne (mechanizácia, automatizácia, uniformita a podobne).

Tretí príklad predstavujú strojopisné série typogramov Pavla Suržina. Prvá pod názvom *Povolání k smrti* a s dôvetkom *z cyklu* bola uverejnená na poslednej strane 24. čísla *Matičného čítania* roku 1969. Druhá vyšla bez uvedenia autorovho mena v *Mladej tvorbe* v roku 1970 (číslo 3) v rámci prílohy *Infarkt* pod označením *Sny choromyselných*.¹²



Pavol Suržin: *Povolání k smrti*

12 Za potvrdenie Suržinovho autorstva v tomto prípade ďakujem Petrovi Milčákovi.

Ukážka z cyklu *Povolání k smrti* pozostáva z jedenástich výtvorov, pričom každý má vlastný názov, ktorý odkazuje na vojenskú tematiku. Pospolu vytvárajú dynamický oblúk od rozcvičky cez bojové nasadenie armády v cudzej krajine až po návrat z bojiska a slávnostnú víťaznú prehliadku. Vojenský námet možno vnímať v kontexte tematických preferencií vtedajších mladých autorov, keďže zodpovedal životnej skúsenosti mladých mužov viazaných povinnou vojenskou službou. V tomto prípade by išlo o extrapoláciu daného fenoménu na pozadí dobovej atmosféry studenej vojny. Vzhľadom na čas publikovania však možno počítať aj s alúziou na vojenské potlačenie československého reformno-obrodného procesu v auguste 1968.

Suržinove realizácie charakterizuje viacnásobné uplatnenie princípu série. Indiciou seriality je už informácia „z cyklu“ dopĺňujúca názov diela. Uverejnenú sériu tvorí jedenásť textov. Pre každý text autor strojopisnou cestou zostrojil vlastný znak, ktorý je jeho základom, nosným prvkom. Vznikol montážou, poskladaním a prekrytím niekoľkých, najčastejšie troch strojopisných znakov tak, aby celok pôsobil antropomorfne a aby jednotlivé novotvary pripomínali vždy inú siluetu ľudskej postavy na spôsob miniatúrneho strojopisného ideogramu, teda typogramu. Na tejto úrovni sa prejavuje princíp variácie, spočívajúci v rôznych kombináciách, spájaní premenlivej zostavy znakov do rôznej výslednej podoby. Všetkých jedenásť útvarov spája rovnaký rozsah, keďže každý je tvorený sériou dvadsiatich piatich opakovaní príslušného znaku. Tým sa navodzuje dojem vojenského útvaru, uniformnej, odosobnenej, strojoovo pôsobiacej vojenskej formácie.

Šesť typogramových sérií z *Mladej tvorby* má spoločný názov *Sny chromysselých*. Aj v tomto prípade má každý útvar svoj názov. Jednotlivé názvy sú všeobecnými menami označujúcimi profesijnú, sociálnu, respektíve národnú identitu v mužskom rode a v pluráli: *Gladiátori, Lordi, Virtuózi, Šéfovia gangu, Polárni letci, Rimania*. Výstavba každého nosného prvku, každého útvaru i celého cyklu má identický základ ako v prípade prvého cyklu vrátane východiskového počtu stavebných zložiek nosných prvkov až po počet dvadsaťpäť opakovaní v každom útware. Jednotlivé časti cyklu však nespája schematická dejová osnova. V tomto prípade P. Suržin znova siahol po princípe variácie, hoci nateraz len ťažko identifikovať spoločného menovateľa tohto radu okrem mužského rodu a akcentu na fyzický prejav, výraz a pripisovaný mimoriadny spoločenský status.¹³

Suržinove typogramové série majú v kontexte ostatných evidovaných a skúmaných strojopisných prác osobité postavenie. Sú výrazom vyňatia použitých znakov z jazykového systému a ich preorientácie na výtvarný režim, v ktorom slúžia na vizuálne vyjadrenie istého konceptu. Ich podoba je výsledkom uplatnenia základných vlastností strojopisu i takej manipulácie s písacím strojom, ktorá tieto vlastnosti narúša či prekračuje. Najviac zreteľný je fakt, že pri recipovaní Suržinových útvarov nehrá rolu ich čitateľnosť, ktorá je zásadne sťažená až znemožnená prekryvaním zúčastnených znakov. Z tohto hľadiska predstavujú jednotlivé nosné prvky asémantické miniatúry. Podstatné je funk-

13 V tomto ohľade badať nadväznosť na skorší uverejnený cyklus, keďže jeho aktérmi sú muži vojaci.

čné prehodnotenie: pri strojopisne realizovanom prekryvaní pôvodne jazykových znakov nie je zníženie ich čitateľnosti a redukcia významu chybou, ale podmienkou na transformáciu týchto znakov na nositeľa silného vizuálneho účinku (Tullett 2014: 40). Jednotlivé znaky sú do typogramov zapojené pre svoje parciálne vizuálne kvality, vďaka ktorým sa pri vhodnej kombinácii podieľajú na schematickom znázornení ľudskej postavy. Horizontálnou multiplikáciou nosného prvku vzniká jednoduchý obrazec. Ikonický význam obrazcov je zabezpečený až prítomnosťou jazykového komentára. O sémantizáciu sa stará názov každej časti cyklu a potom názov zastrešujúci celý cyklus. Výsledkom je vytvarno-literárne dielo.

Suržinove série sú odosobnené v tom zmysle, že nepracujú s kategóriou lyrického subjektu a subjektívnej výpovede. Možno však uvažovať o tom, že potlačený subjekt prejavuje svoju účasť na texte práve osobitým spôsobom, akým narába s médiom, ktoré použil pri jeho tvorbe, a s jazykovými prvkami, ktoré mu poslúžili ako materiál. Neštandardný prístup k materiálu je výskumnícou zložkou jeho básnickej činnosti, manipulácie s písacím strojom sú výrazom záujmu o remeselné zvládnutie hraničných možností použitého média. P. Suržin konštruje zo znakov strojopisnej klávesnice miniatúrne antropomorfné siluety. Obsesívne ich rozmnožuje a sémanticky konkretizuje tak, že koncentrujú napätia, vzrušenie i hrôzu doby. Písací stroj sa mohol stať médiom týchto šifier azda práve preto, že vložený medzi autora a papier vytváral dostatočný odstup medzi znepokojujúcim pomyslením a jeho uspokojujúcou materializáciou.

Uvedené príklady signalizujú, že v šesťdesiatych rokoch 20. storočia niektorí slovenskí autori vo svojej tvorbe sporadicky využili písací stroj aj s ohľadom na jeho tvárne a významotvorné možnosti.¹⁴ Podľa všetkého išlo zväčša o sporadické pokusy. Nateraz je preto vhodné v týchto súvislostiach hovoriť skôr o jednotlivých strojopisných kreáciách než o strojopisnej poézii. Vyskytujú sa v minimálnom počte, sú situované na okrajoch literárneho systému a len výnimočne – ako v Suržinovom prípade, pozoruhodnou koncentráciou na zvolenú, v slovenských podmienkach unikátnu metódu – javia známky intencionálneho sústredenia na ďalekosiahle dôsledky, ktoré experimentovanie s písacím strojom môže pre text mať.

Napriek skromnému rozsahu tejto množiny textov však možno formulovať hypotézu, že takýchto pokusov bolo realizovaných viac, zostali však nezverejnené a dodnes sú neznáme. Nepriamo takúto eventualitu pripúšťa skúsenosť s tvorbou Milana Adamčiaka, respektíve s povedomím o jej rozsahu, štruktúre a hodnotách, alebo Jánom Kralovičom predložený súbor strojopisných kaligramov z pozostalosti Roberta Cypricha (Kralovič 2022, 2025b).

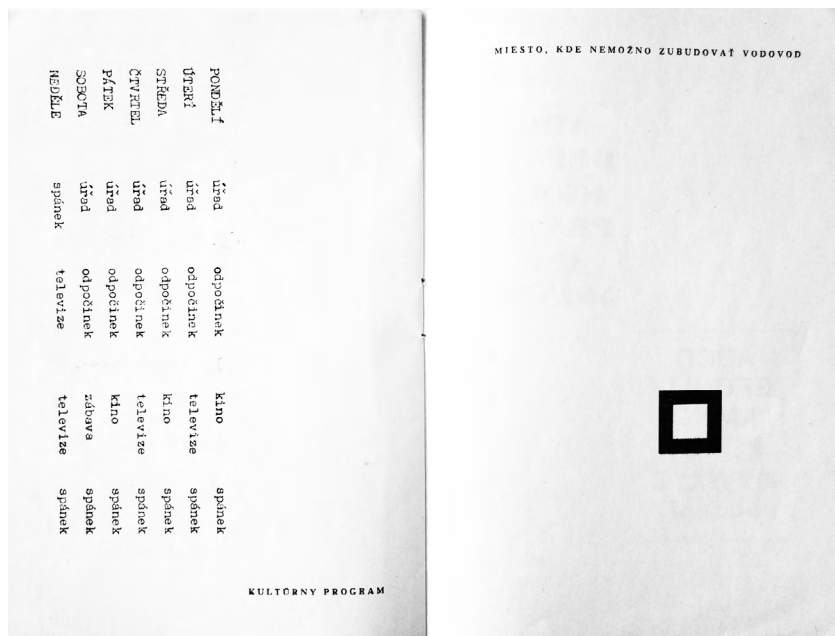
14 Spomedzi zachytených strojopisných realizácií som v prehľade vynechal anonymnú príležitostnú báseň *Kolajnice dlhé 50 rokov*. Vyšla v *Matičnom čítaní* v roku 1971 (číslo 14) k 50. výročiu vzniku KSČ. Jej verše sú vytvarované tak, aby utvárali číslo 50, obraznosť sa rozvíja okolo centrálného symbolu strany ako obetavej matky, oboje už z remeselnej stránky dosť pokrívka, k tomuto strojopisu si čitateľ ako autora namiesto „štandardného“ spisovateľa fabuluje angažovaného pisára.

264 Strojopisné typogramy Václava Havla na Slovensku

Na rekapituláciách rôznych podôb optickej poézie v slovenských podmienkach zväčša dobre vidno dôvody, pre ktoré sa spätne uvažuje o okrajovosti či latentnosti tejto tendencie na Slovensku (Rehúš–Šrank 2012; Zajac 2015–2016). Platí to aj o strojopisnej konkrétnej poézii. Pri katalogizovaní platforiem, ktoré poskytli priestor tejto tvorbe, treba osobitné miesto prisúdiť publikácii, ktorá doteraz nebola literárnohistoricky registrovaná. Je ňou programový bulletin k divadelnej hre Václava Havla *Záhradná slávnosť*, ktorú od 5. septembra 1964 uvádzala Malá scéna SND v réžii Petra Mikulíka. Hru preložili Milan Lasica a Július Satinský. Scénu a kostýmy navrhol Ivan Štěpán, ktorý koncipoval aj programový bulletin.

Havlova hra mala premiéru v pražskom Divadle Na zábradlí 3. decembra 1963 v režijnom spracovaní Otomara Krejču a vzbudila mimoriadny ohlas ako prvá česká absurdná divadelná hra. Jej autor bol dovtedy známy najmä ako básnik a esejista. Výtvarník I. Štěpán patril k výrazným osobnostiam slovenského umenia šesťdesiatych rokov. J. Kralovič, ktorý jeho tvorbu v súčasnosti skúma, akcentuje Štěpánovu polymediálnosť (Kralovič 2025a).¹⁵

Bulletin obsahuje ukážky z korešpondencie medzi autorom hry a slovenskými tvorcami zainteresovanými na jej bratislavskom uvedení, listy sú však napísané v mystifikačno-parodickej tónine. Podstatnú časť tvoria Havlove typogramy a Štěpánove ideogramy a konceptuálne kresby umiestnené zväčša v tandeme na niekoľkých dvojstranách.



Václav Havel: *Kultúrny program*, Ivan Štěpán: *Miesto, kde nemožno zabudovať vodovod* (autor fotografie Ján Kralovič)

15 Za upozornenie na túto publikáciu, ktorá by sa mala nachádzať v zbierkach Slovenského centra dizajnu v Bratislave, ďakujem Jánovi Kralovičovi.

Keďže strojopisnú podobu majú Havlove práce, zameriam sa v ďalšom výklade práve na ne. V. Havel svoje strojopisné typogramy publikoval v rôznych periodikách od roku 1963, zbierku *Antikódy* z nich sfinalizoval v roku 1964, knižne bol dobovo z tejto tvorby uverejnený len výber ako súčasť vydania *Protokoly* (1966). Aj programový bulletin sprevádzajúci pražskú premiéru hry *Zahradní slavnost* obsahoval autorove typogramy (ich zoznam uvádzajú Jungmannová – Šulc 2013). Pražský program v grafickej úprave Libora Fáru teda možno považovať za konceptuálny predobraz slovenského programu. V oboch prípadoch bol príležitosťou prezentovať autora dramatika aj v básnickej polohe spôsobom, aby obe formy navzájom komunikovali. Zakaždým však boli publikované iné Havlove typogramy.

V bulletine Malej scény SND sú to realizácie *At jde každý vlastní cestou*, *Tvorba*, *Svoboda*, *Vzor lid* a *Kulturní život*. Za zmienku stojí, že pri typogramoch *Vzor lid* a *Kulturní život* s osobitne vyčlenenými názvami boli tieto názvy preložené do slovenčiny ako *Vzor ľud* a *Kultúrny program*. Variantné riešenie v prípade druhej realizácie mohla motivovať snaha zamedziť tomu, aby slovenskému prijímateľovi do recepcie interferoval názov známeho periodika *Kultúrny život*. Zároveň došlo k sémantickému posunu smerom ku každodennosti. V čase uvedenia Havlovej hry v Bratislave nebol spomedzi typogramov zverejnených v divadelnom programe ešte ani jeden uverejnený tlačou. Podľa edičnej poznámky k vydaniu *Antikódov* (2013) sa tak stalo až v nadväzujúcich rokoch, keď realizáciu *Tvorba* publikoval časopis *Tvář* (1965) a ostatné vyšli knižne v *Protokoloch* (1966) (Jungmannová – Šulc 2013). Bulletin by teda mal mať miesto aj v rekonštrukciách publikačnej prehistórie typogramov z Havlovej zbierky.¹⁶

Tento divadelný bulletin zaujíma vo zverejňovaní optickej poézie na Slovensku osobitné miesto. V porovnaní s jej sporadickým až minimálnym výskytom v dobových časopisoch, knihách či katalógoch slovenskej proveniencie predstavuje najväčšiu koncentráciu optickej poézie v jednej publikácii. V Havlovej a Štěpánovej osobe zastupuje obe kľúčové disciplíny, ktoré sa na rozvoji tohto umenia na Slovensku podieľali. Okrem toho prezentuje viacero výrazných foriem, na ktoré sa optická poézia dobovo diferencovala.

K strojopisu v poézii Milana Adamčiaka

Pri prehľade časopisecky publikovaných textov vytvorených a uverejnených v strojopisnej podobe nemožno obísť intermediálneho umelca M. Adamčiaka. Jeho strojopisné realizácie boli uverejnené v desiatom čísle *Mladej tvorby* v roku 1969 v rámci prezentácie aktivít zoskupenia Ensemble Comp., ku ktorému sa hlásili okrem M. Adamčiaka R. Cyprich, Alexander Mlynárčik, ale aj ďalší umelci. Boli to dva selektívne texty, jeden označený ako *Selektívny text verbálny* (*Baudelaire*) a druhý ako *Selektívny text č. 2* (*Henri Michaux*). Ich strojopisná podoba je zachovaná čiastočne v tom zmysle, že názov a signovanie sú realizované typografickou sadzbou. Podobne to platí o ďalšej ukážke, ktorou je *Verbálny text n. 2*. Pri štvrtej ukážke bol nanovo vysádzaný len podpis a vročenie, názov *!?!?* i vlastný text sú faksimilované strojopisy. Ďalšie ukážky, ktoré z Adamčiakovej tvorby v *Mladej tvorbe* pri tejto príležitosti vyšli, vznikali iným spôsobom.

16 Lenka Jungmannová a Jan Šulc, editori dosiaľ najkompletnejšieho vydania *Antikódov* (2013), bratislavský divadelný program nevidiajú.

Krátko nato M. Adamčiak vďaka J. Valochovi publikoval aj v zahraničí, konkrétne v rakúskom časopise *neue texte*, ktorý vydával básnik Heimrad Bäcker. V jeho štvrtom čísle v roku 1970 bola v strojopisnej podobe zverejnená Báseň *egointertext n 1*, vyhovujúca koncepcii a dizajnu tejto samovydáwanej revue, keďže strojopis bol ústredným prvkom jej grafickej podoby i uverejňovanej tvorby.

V súčasnosti je už dostatočne zrejmá asymetria medzi tým, do akej miery bola v dobovej situácii experimentálna poézia M. Adamčiaka podchytená literárnymi médiami, a tým, aký bol jej reálny rozsah, ako bola vnútorne členitá a z akého koncepčného zázemia vyrastala. Vďaka tomu môžeme M. Adamčiaka hodnotiť ako najvýraznejšieho predstaviteľa optickej poézie na Slovensku. Podstatná časť jeho tvorby pritom vznikala na písacom stroji a ako strojopisná bola i prezentovaná.

Neporovnateľne väčšia časť Adamčiakovej strojopisnej poézie sa do oficiálneho literárneho obehu v dobe svojho vzniku nedostala. Autor v duchu svojho intermediálneho založenia našiel vlastný spôsob, ako ju šíriť. Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia ju distribuoval v okruhu priateľov a známych napríklad aj ako vianočné darčeky alebo novoročenky vo forme strojopisných zošitov formátu A5 – A7. Späťne bývajú vnímané ako diela na pomedzí autorských kníh a súkromných vydání (Murin – Adamčiak 2011: 19; Murin – Adamčiak 2012: 5). Známe sú napríklad *Konštelácie I*, *Texty I*, *Texty II*, *Numerické texty I*, *Preparované texty I*, *Bipoemy* a *Zpěvy Lautréamontovy (preparované texty)*.

Zo spomienkových rozprávání M. Adamčiaka je zrejmé, že v prvých rokoch jeho umeleckého formovania hral písací stroj výraznú rolu pri experimentovaní so slovom a jazykom. V rokoch 1963 – 1965 si privátne vyskúšal celý rad tvorivých metód. V ďalších rokoch boli jeho pokusy sofistikovanejšie, keďže intenzívne sledoval a študoval situáciu v rôznych umeniach a vedách a začal komunikovať s ďalšími súčasnými experimentálnymi tvorcami spomedzi rovesníkov i starších, už renomovaných autorov v Československu i zahraničí.

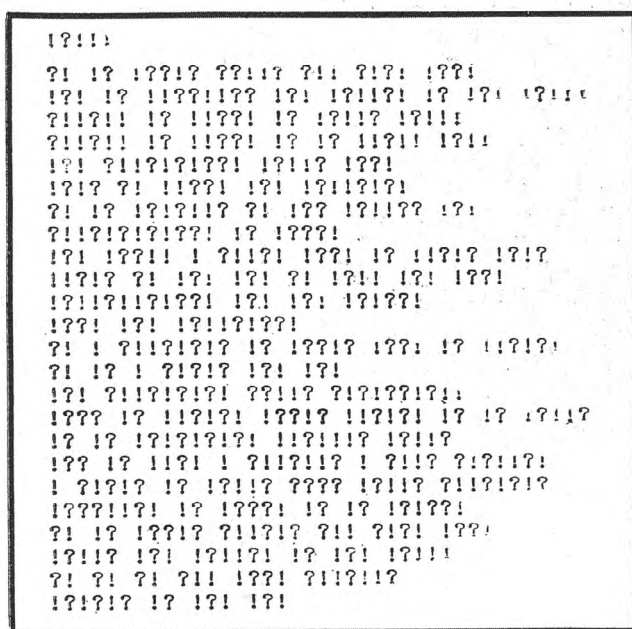
Adamčiakovo zameranie na strojopisnú poéziu má počiatok v roku 1964, keď ako študent druhého ročníka na Konzervatóriu v Žiline dostal písací stroj a intuitívne začal skúšať jeho možnosti: „zaujímalo ma, čo všeličo sa dá na ňom spraviť. Ešte som nevedel, že ide o experimentálnu poéziu alebo niečo také. Proste som sa s tým strojom hral“ (Rehúš – Adamčiak – Murin 2010: 7). Skutočnosť, že M. Adamčiak intencionalne využíval formálno-štrukturálne možnosti písacieho stroja dané jeho technickými parametrami, naznačujú aj ďalšie jeho konštatácie: „V poézii ma najviac provokovalo písmeno a slovo, s celým svojím bohatým zázemím, napríklad fonetickým, grafickým a sémantickým. Mal som písací stroj, ktorého písmená sa museli zmestiť do rozmeru klávesu, a tak dostávali svoju osobitú grafickú hustotu. Ich rytmizácia – usporiadanie v línii, stĺpci a na ploche – poskytovala široký priestor na ich vizuálne (výtvarné) využitie“ (Murin – Adamčiak 2011: 16). M. Adamčiak ako muzikológ a hudobník vnímal a akcentoval aj akustickú rovinu tvorivého procesu, či už sa viazal na písací stroj, pečiatky alebo rôzne písadlá: „ako hudobníka ma prirodzene zaujal auditívny proces vzniku týchto textov“ (Murin – Adamčiak 2011: 16). Strojopisná podoba Adamčiakových prác vo všeobecnosti súvisí s charakterom jeho tvorby, tak udalostným a performatívnym (Grůň 2011), ako aj procesuálnym (Šrank 2019),

a evokuje špecifické zmyslové vnemy sprevádzajúce záznam pomocou písacieho stroja (Grúň 2015: 322-326). V jeho hodnotení významu písacieho stroja zaznieva intermediálna perspektíva aj ako dôraz na jeho dôsledky v oblasti zmnoženia a extenzie autorských kompetencií: výberom písacieho stroja ako tvorivého nástroja „sa [človek] vtedy naraz stal všetkým – aj tvorcom, aj typografom, aj výtvorníkom, aj pisárom“ (Rehúš – Adamčiak – Murin 2010: 10).

Daniel Grúň určuje roky 1966 – 1967 ako obdobie, keď „sa Adamčiak plne sústredil na strojopisne komponovanú vizuálnu poéziu“ (Grúň 2011: 323). Sám M. Adamčiak považoval za prelomový čas vo svojom ranom tvorivom vývine rok 1967, ktorý vyznačoval koniec obdobia, keď svoje „kreácie považoval za osobné, súkromné hry s jazykom, slovom, písmom, písaním“ (Adamčiak 2015 – 2016: 90).

Strojopisná bipoézia

Strojopisná realizácia *!?!?!?* (Adamčiak 1969a: 25), časopisecky zverejnená v *Mladej tvorbe* ako príklad umelcovho prekračovania hraníc poézie, eventu a hudby, patrí do cyklu *Bipoemy*. Cyklus obsahuje devätnásť textov a M. Adamčiak ho sfinalizoval do podoby autorskej knihy v roku 1969. Výstavne bol prezentovaný napríklad na umelcovej posmrtnej retrospektíve *Adamčiak, začni!* v Slovenskej národnej galérii v Bratislave v roku 2017 v kurátorskej koncepcii Lucie Gregorovej Stach a Michala Murina. Knižne je zahrnutý v prvom zväzku Adamčiakových archívov (Adamčiak 2011: 159-178). V súčasnosti je dostupný aj cez webovú stránku zbierky Kontakt Collection (Adamčiak 1969c).



JAMA
1969

Na základný opis tejto realizácie i formy, ktorú v Adamčiakovej tvorbe reprezentuje, možno použiť vlastnú autorovu charakteristiku z retrospektívne ladeného rozhovoru s M. Murinom: „Osobitú kategóriu mojej experimentálnej poézie tvoria *Bipoemy* založené na transformácii samohlások a spoluhlások náhodne zvolených textov do rôznych ‚binárnych‘ kódov“ (Murin – Adamčiak 2011: 18). V rámci kódovania autor použil dvojice rôznych interpunkčných alebo diakritických znamienok, niektoré sa vyskytnú viackrát. Vysvetlivka je pripojená k väčšine realizácií, v jednom prípade spomedzi tých, kde nie je návod na dekódovanie vyčlenený osobitne, k nemu prijímateľ dôjde tak, že v pripojenej sekvencii znakov „-.-.“ rozpozná signatúru JAMA, ktorú M. Adamčiak k svojim prácam pravidelne pripájal. Žiadna takto vytvorená bipoema nie je vybavená slovnou vyjadreným názvom, jedinými slovami sú jazykovedné pojmy, ktoré v sprievodných legendách poskytujú k textom kódovací kľúč, ale tiež nijako neregulujú tému či výraz.

Bipoemy sú asémantické vizuálne texty, texty bez jazykovej vyjadrenosti. Je to výsledok dvoch krokov, na ktorých je založený ich vznik. Prvým je zovšeobecnenie hlások, čiže zvukových jednotiek na dve kategórie podľa spôsobu artikulácie. Druhým je voľba optického záznamu pomocou znamienok bez vlastnej akustickej hodnoty a významu.

Realizácia uverejnená v *Mladej tvorbe* sa svojím grafickým usporiadaním hlási k forme básnického textu. Veršovo-strofický zápis pripomínajú aj niektoré iné časti cyklu. Na rozlohe celého cyklu sa však usporiadanie zápisu rôzne variuje, niekedy je text orientovaný vertikálne, prípadne je príležitostne rozvlákný. Niektoré realizácie sú zapísané šikmo či na samom okraji plochy. Popri programovosti tieto prípady vnášajú do cyklu moment náhody, dôsledná metodickosť je alternovaná nepravidelnosťou, chybovosťou, nezámernosťou. Ďalšie realizácie uprednostňujú vyslovene výtvarnú kompozíciu, napríklad usporiadanie do geometrického útvaru (štvorec), nepravidelnej abstraktnej plochy alebo konštruktivistickej lineárnej kompozície. Iné zas navonok pripomínajú hudobnú notáciu. Celkovo platí, že umiestnenie záznamu na ploche papiera v prípade bipoem zdôrazňuje optický účinok zápisu, silný zmyslový vnem, ktorý poézia bez slov spôsobuje.

V článku *Ensemble-Comp.* uverejnenom v *Mladej tvorbe* súčasne s textom !?!!! M. Adamčiak podal vlastné charakteristiky viacerých foriem a tvorivých metód, ktorými sa zaoberal. K pojmu bipoézia uviedol:

„variabilita výsledku je daná schopnosťou konzumenta previesť ‚dvojkový‘ kód do jemu zodpovedajúcej hláskovej (slabikovej, slovnej, sémantickej) štruktúry v rámci vymedzených hraníc (t. j. v rámci striedania sa samohláskového a spoluhláskového kódu). Výsledok je spoločným dielom programátora a realizátora, pričom ako tvorivý, realizačný činiteľ sa prejavuje viac konzument než prvotný invenčný činiteľ, t. j. ‚autor‘“ (Adamčiak 1969b: 26).

Dobová Adamčiakova charakteristika bipoézie je svedectvom, že jeho tvorivé experimenty nevznikli len na rozhraní niekoľkých umeleckých disciplín, ale že k ich podobe prispieval aj jeho záujem o rôzne vedné odbory. Svedčí o tom už scienticky temperovaný slovník, a to aj napriek istej vecnej rozkolísanosti,

keďže o prijímateľovi sa hovorí ako o konzumentovi, hoci je zdôrazňovaná jeho aktivita. Binárne kódovanie v spojitosti s výrazom programátor sú prenesené z oblasti kybernetiky a výpočtovej techniky. V tomto zmysle možno na bipoemy nazerať ako na experimenty s prevodom prirodzenej reči do reči strojov, respektíve reči individuálne motivovanej a esteticky ozvlášťovanej, strojenej do reči odosobnenej a neutrálnej, odstrojenej.¹⁷ V čase, keď Adamčiakove bipoemy vznikali, boli aj v česko-slovenskom umeleckom diskurze známe tendencie tvorivo reagovať na možnosti ponúkané rozvojom počítačov. Genéza elektronickej poézie v česko-slovenskom prostredí je už výskumne sledovaná (Husárová 2012). Vďaka J. Hiršalovi a B. Grögerovej boli aj na Slovensku prístupné práce Abrahama A. Molesa¹⁸ alebo Siegfrieda J. Schmidta¹⁹ zamerané na možnosti generovania poézie pomocou počítačových programov. U M. Adamčiaka je ešte namiesto počítača písací stroj. A aj jeho rola je iná, keďže je len mechanickým spolutvorcom otvoreného diela. Kabinetná semiotika písacieho stroja ako mechanizmu autonómnej, svojpomocnej i sebestačnej kreativity sa teda dobre vyníma nielen v porovnaní s nákladnou a prestížnou typografiou oficiálnej literárnej prevádzky, ale aj na akademicko-technokratickom pozadí programovania.

Z materiálov zverejnených k bipoézii v *Mladej tvorbe* je zároveň zrejmé Adamčiakovo osobité ponímanie umeleckej komunikácie. Bipoézia svojim výzorom, skladbou i teoretickým zdôvodnením nabáda čitateľa k aktivite, obsahuje „implicitný apel“ (Winter 2015: 74) i explicitný pokyn, aby recipient zaplňal jej významovo nedourčené, jazykovo nevyjadrené miesta. Bipoemy reprezentatívne ilustrujú jednu z kľúčových charakteristík Adamčiakovho umenia, skutočnosť, že „vo všetkých sférach tvorby zdôrazňuje realizačný potenciál čitateľa/interpreta/diváka“ (Grúň 2015: 129), ktorý sa v tomto prípade uplatňuje „pri dotvárani variácií textových jednotiek“ (Grúň 2015: 129). Adamčiakovo obracanie sa na prijímateľa je zároveň natoľko všeobecné, že zahŕňa aleatorický prístup, ale zároveň ponecháva prijímateľovi mimoriadne široké pole možností.

Adamčiakovo ponímanie vzťahu medzi produkciou a recepciou má podľa všetkého pôvod v relativizovaní rozdielov medzi producentom (skladateľom) a interpretom hudby (hudobníkom). Pri bipoemách sa modifikuje autorita tvorca aj aktivita interpreta. Autor nepíše nový text, ale interpretuje už existujúci text. Nepristupuje k nemu interpretačne v zmysle významového výkladu, ale v zmysle predvedenia textu v inom médiu. Recipient vytváraním svojich variácií dospieva k vlastným interpretačným realizáciám východiskového textu.

Viac než ku konvenčne „inšpirovanej“ či literárne kompetentnej komunikácii má táto situácia bližšie k uplatňovaniu racionálnych, prípadne intelektuálno-intuitívnych schopností prijímateľa v experimentálnych podmienkach k racionálne regulovanému vynakladaniu úsilia, riešeniu pracovného zadania. K tomuto účinku podstatne prispieva skladba a adjustácia každej realizácie, ktorá evokuje skôr výskumné zadanie či vedecký pokus než literárny zážitok.

17 V českej poézii spojil svoju tvorbu s preskúmaním básnických možností kódovania Ladislav Nebeský.

18 Molesov skrátenej *První manifest permutacionálního umění* vyšiel v zborníku *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (1967) v preklade B. Grögerovej a J. Hiršala.

19 Zväzok Schmidtových prác *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii* (1969) vyšiel v preklade B. Grögerovej.

Za pozornosť stoja aj jazykovo vyjadrené zložky, ktoré M. Adamčiak v rámci bipoézie vysunul na okraj vlastných textov. Názov má formálne identifikačnú funkciu a spolu so strohou legendou pripojenou ku každej realizácii plní informačno-inštruktážnu úlohu, poukazuje na spôsob, akým bol cyklus vytvorený, a navodzuje možnosti, ako ho recipovať. Lexémy „bipoema“ a „bipoézia“ možno považovať za príznačné v tom ohľade, že predstavujú pojmy, nové výrazy pre teoreticky ukotvenú novú básnickú formu v duchu avantgardnej preferencie inovácií a navodzovania paralel medzi umeleckou a vedeckou činnosťou. Vedecký diskurz priamo zastupujú jazykovedné pojmy. Fonetické termíny sú uvádzané prípad od prípadu v rôznych jazykových mutáciách. Dominuje francúzština nasledovaná slovenčinou, v menšej miere je zastúpená nemčina. Lexikálny rámec textov sa teda orientuje na internacionálny jazykový priestor. Táto tendencia zodpovedá medzinárodnej atmosfére, v ktorej sa odohrávali dobové neoavantgardné iniciatívy.

Ak v texte formálne pripomínajúcom báseň došlo k nahradeniu spohlások a samohlások znamienkami bez vlastnej akustickej hodnoty, v podstate bola potlačená zvuková rovina textu. Rytmická a zvuková organizácia jazyka ako podstatný činiteľ veršovo-strofického usporiadania básne bola nahradená vizuálnym vyjadrením zvukovej roviny textu z jedného hľadiska (spôsob artikulácie hlásky). Vizuálne stvárnenie nezahŕňa rôzne nuansy, ktoré k zvukovej inštrumentácii textu patria. To, čo zachováva, sú nanajvýš isté signály či viac-menej evidentné stopy rytmického usporiadania. Bipoema ako forma navodzuje funkčnú príbuznosť s hudobnou partitúrou ako predlohou na interpretáciu.

Forma vykazuje aj istú podobnosť so sekvencovaním tvarov a farieb v tvorbe výtvarníkov ako Piet Mondrian, Paul Klee, Vasilij Kandinskij či Max Bill. Aj keď Adamčiakovo riešenie počíta s možnosťou lineárnej recepcie, do popredia stavia priestorové vnímanie. Pokiaľ ide o asémantický text skomponovaný z interpunkčných znamienok, v slovenskej literatúre tak pred M. Adamčiakom urobil napríklad M. Kenda, keď v zbierke *Myslienky učesané na ježka* (1963) publikoval dvojicu zrkadlovo súvisiacich realizácií *Začínajúci lyrik* a *Pokročilý kritik*, obrazcov zložených práve z inverzne usporiadaných otáznikov a výkričníkov (Kenda 1963). Aj medzi ukážkami svetovej experimentálnej poézie, ktoré boli publikované v slovenských literárnych periodikách, má takéto riešenie zastúpenie. *Revue svetovej literatúry* (1968, číslo 1) v rámci prezentácie maďarského neoavantgardného časopisu *Új Symposion*, vydávaného v Novom Sade vo vtedajšej Juhoslávii, uverejnila menší blok z tvorby slovinského básnika Franci Zagoričnika, jednej z kľúčových postáv tamojšej konkrétnej a vizuálnej poézie. Všetky zastúpené Zagoričnikove básne sú vytvorené z interpunkčných znamienok, medzi ktorými dominujú výkričníky a otázniky. Hoci M. Kenda i F. Zagoričnik preferujú usporiadanie použitých znamienok do výrazných plošných geometrických útvarov, u F. Zagoričnika sa v básni *Rozkazy* vyskytuje aj organizácia pripomínajúca konvenciu verša (Zagoričnik 1968: 163).

Približne v tom istom čase s uplatnením interpunkcie v básnickej forme experimentoval český umelec, teoretik a kritik J. Valoch.²⁰ Jednu ukážku, stro-

20 M. Adamčiakovi nemuseli byť Valochove pokusy neznáme, keďže sa so svojim rovesníkom zoznámil v roku 1964.

jopisný útvar nazvaný !! a pozostávajúci zo samých bodiek, obsahovala aj antológia *Experimentálna poezie* (Valoch 1993: 196),²¹ po odložení vydania antológie *Vrh kostek* vyšli ďalšie knižne až začiatkom deväťdesiatych rokov. Okrem toho niektoré Valochove vyjadrenia k vlastným experimentom môžu osvetliť aj situáciu, ktorá vzniká okolo Adamčiakovej bipoézie. J. Valoch rozlišoval vizuálne strojopisné básne so sémantickými elementmi, ktoré sú určené „na čtení a dívání“, a nesémantické strojopisné básne, „básně na dívání“. Sémantické i nesémantické básne však spája, že „vizuální percepce je pro oboje nezbytná“. „Mohou být ‚čteny‘, t. j. vnímány postupně v řádcích, jak vznikaly, ale *musejí* být vnímány také vcelku, jako pole vizuálních vztahů a vazeb“ (Valoch 1993: 15, zvýraznil J. Valoch). V rokoch 1964 – 1965 sa J. Valoch zaoberal tvorbou typogramov, strojopisných básní z „krajně redukovaného sémantického materiálu“ (Valoch 1993: 12). Preferoval také, ktoré mali „tvarově i významově nejobecnější charakter – tečka, pomlčka, o“ (Valoch 1993: 12). Namiesto textu ako následnosti rôznych grafém, ktorá je determinovaná významovými hľadiskami, text typogramu pre neho znamená „lineární a plošnou následnost elementů, vytvářejících nesémantickou strukturu“ (Valoch 1993: 12). Keďže pri týchto typogramoch najprv zachovával formu veršov, výsledný útvar „sugeroval básnický rytmus, avšak bez jakéhokoliv smyslu“ (Krátka 2016: 142). Na tejto rytmickosti mal zásadný podiel strojopis, jeho pravidelnosť v následnosti znakov aj riadkov spôsobená tým, že písací stroj disponuje neproporcionálnym písmom, keď každý znak zaberá rovnakú šírku (monospace). Výsledkom je pravidelný, jednoduchý a uniformný zápis.

M. Adamčiak zhodnocuje rytmické danosti strojopisu a optickú stránku použitých znamienok podobným spôsobom a rozvíja ich funkciu účinkovať na modálnu stránku výpovede alebo na hierarchické vzťahy vo vnútri textu. Jeho bipoézia je jednou z ciest, na ktoré sa vydával v zmysle svojho výroku: „Hľadal som hranice, pokiaľ je text zrozumiteľný, alebo kedy text prestáva byť textom a stáva sa už len vizuálnym faktom alebo akustickým fenoménom a podobne“ (Rehúš – Adamčiak – Murín 2010: 10). Bipoézia predstavuje syntézu asémantickej vizuálnej poézie s poéziou aleatórnou, programovo skúmajúcou možnosti komunikácie.

V dekódovacej praxi má stretnutie so šifrou podobu analýzy, ktorej cieľom je dospieť k jedinému správne mu rozlúšteniu. Recipient nasledujúci Adamčiakovu inštrukciu má vlastne nekonečné možnosti interpretácie vrátane tých, ktoré počítajú s novotvarmi alebo s kreovaním defektných či nezmyselných slov. Bez toho, že by som sledoval zámer relativizovať autorov dobový výklad vlastnej metódy, chcem poukázať na to, že podstata Adamčiakovej bipoemy nespočíva v nadobudnutí nejakej rečovej podoby, ale že bipoézia skúma princípy jazyka ako systému. Bipoema pripomínajúca básnickú formu teda môže pôsobiť ako úškrn voči literatúre za to, že zaplňa priestor umnými kombináciami bezobsažných znakov, ale podobne ako tvorba J. Kolára poukazuje aj „na generatívni potenciál poezie“ (Winter 2015: 82).

Strojopisná bipoézia potom stojí v opozícii voči poézii empiricky motivovanej, voči expresívne vyjadrenej, imaginatívnej lyrike. Prijímateľ bipoézie

21 Nedá sa povedať, že by usporiadanie bodiek v menovanej Valochovej básni napodobňovalo verš.

272 nemá v texte žiadneho jazykovo stvárneného partnera odkazujúceho na komplex ľudskej empirie. Bipoema navodzuje situáciu moderného človeka a techniky, ktorou sa obklopil, situáciu samoty, odcudzenia a dehumanizácie. Zároveň zastupuje príležitosť, ako z tejto situácie nachádzať východisko, ktoré spočíva v prekonávaní dehumanizujúcich účinkov technológie v modernom svete práve humanizáciou technológie.²² Aj v tom môže byť lyrizmus strojopisnej optickej poézie.

Štúdia je výstupom projektu VEGA 1/0462/25 *Optické texty v slovenskej literatúre*. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD. Doba riešenia: 2025 – 2027.

Pramene

- ADAMČIAK, Milan [jama], 1969a. !?!!!. *Mladá tvorba*, roč. 14, č. 10, s. 25.
- ADAMČIAK, Milan, 2011. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki. ISBN 978-80-970848-1-3.
- HAVEL, Václav, 1964. *Záhradná slávnosť* [programový bulletin]. Bratislava: Malá scéna SND.
- HAVEL, Václav, 1966. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta.
- HAVETTA, Elo, 1964. Majakovskij písaný strojom. *Slovenské pohľady*, roč. 80, č. 1, s. 131.
- HORANSKÝ, Miloš, 2015. *Grafické básne aneb Autoportrét psacího stroje*. Praha: Cherm. ISBN 978-80-86370-31-6.
- KENDA, Milan, 1962. Súťaž krásy. Mikrobájka. *Roháč*, roč. 15, č. 47, s. 370.
- KENDA, Milan, 1963. *Myslienky učesané na ježka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- KOLAJNICE dlhé 50 rokov, 1971. *Matičné čítanie*, roč. 4, č. 14, s. 7.
- LIST vytrvalého a neoblomného čitateľa z Prešova, 1967. *Slovenské pohľady*, roč. 83, č. 3, s. 159.
- ONDRUŠ, Vlado, 1967. Vodca. *Echo bratislavských vysokoškolákov*, roč. 2, č. 10, s. 3.
- POPOVIČ, Vlado – POPOVIČ, Ivan, 1963. Poviedka dopravná. *Mladá tvorba*, roč. 8, č. 11, s. 36.
- SURŽIN, Pavol, 1969. Povolání k smrti. *Matičné čítanie*, roč. 2, č. 24, s. 12.
- SURŽIN, Pavol [bez uvedenia autorstva], 1970. Sny choromyseľných. *Mladá tvorba*, roč. 15, č. 3, s. 63.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Emília – JANKOVIČOVÁ, Zora, 1967. List Stanovi Dančiakovi. *Echo slovenských vysokoškolákov*, roč. 2, č. 3, s. 2.
- VALOCH, Jiří, 1993. !!. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, s. 196. ISBN 80-85639-13-0.
- ZAGORIČNIK, Franci, 1968. Básne Franci Zagoričnika. Preložil Karol Wlachovský. *Revue svetovej literatúry*, roč. 4, č. 1, s. 163.

22 B. Tullett podobne reflektoval postoje Alana Riddella (Tullett 2014: 47), anglického básnika, ktorý prešiel na pozície konkrétnej poézie a zostavil prvú antológiu strojopisného umenia (Riddell 1975).

- ADAMČIAK, Milan [jama], 1969b. Ensemble-Comp. *Mladá tvorba*, roč. 14, č. 10, s. 25-28.
- ADAMČIAK, Milan, 2015 – 2016. Konkrétne návraty ku koreňom mojej konkrétnej poézii. In ADAMČIAK, Milan. *Archív II (KOPO) – konkrétna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki, s. 88-98. ISBN 978-80-89677-12-2.
- BURDA, Vladimír, 1993. Typogramy. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, s. 161. ISBN 80-85639-13-0.
- BURDA, Vladimír, 2004. *Lyrické minimum*. Praha: Torst, ISBN 80-7215-235-1.
- GRUŇ, Daniel, 2011. Performatívna poézia Milana Adamčiaka. In ADAMČIAK, Milan. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki, s. 322-326. ISBN 80-970848-1-3.
- GRUŇ, Daniel, 2015. Performatívne písanie Milana Adamčiaka. In BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta, ed. *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949 – 2015*. Praha: tranzit.cz, s. 122-139. ISBN 80-87259-34-4.
- GUZIUR, Jakub, 2025. *Eseje z pomezí. Texty o konkrétní poezii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 978-80-7465-678-1.
- CHROBÁK, Ondřej – PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, 2015. Ediční poznámka. In VALOCH, Jiří. *Bílé listy*. Praha: tranzit.cz. ISBN 978-80-87259-33-7.
- IHRINGOVÁ, Katarína, 2008. Strojopisné umenie a vizualizácia básnických textov. *Slovenská literatúra*, roč. 55, č. 6, s. 452-462. ISSN 0037-6973.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka – ŠULC, Jan, 2013. Ediční poznámka. In HAVEL, Václav. *Antikódy*. Praha: Knihovna Václava Havla, s. 192-199. ISBN 978-80-87490-20-4.
- KITTLER, Friedrich, 2017. *Gramofon. Film. Typewriter*. Preložil Tomáš Chudý. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3204-9.
- KRALOVIČ, Ján, 2022. Akcie, kontradikcie, negácie. Raná tvorba a experimentálna poézia Roberta Cypricha. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 16, č. 32, s. 9-43. ISSN 1802-8918.
- KRALOVIČ, Ján, 2025a. Extenzia mediálneho poľa. Výtvarná tvorba Ivana Štěpána s dôrazom na graficko-dizajnérske realizácie. *ARS*, roč. 58, č. 2, s. 193-213. ISSN 0044-9008.
- KRALOVIČ, Ján, 2025b. Spolu sami. Spolupráca Adamčiak – Cyprich. In ŠRANK, Jaroslav, ed. *Poézia, experiment a intermedialita v tvorbe (nielen) Milana Adamčiaka*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 54-84. ISBN 978-80-223-6013-5.
- KRÁTKÁ, Eva, 2016. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host. ISBN 978-80-7491-501-7.
- KULCSÁR-SZABÓ, Zoltán, 2010. Píšu stroje. Preložila Ivana Taranenkova, verše prebásnil Peter Macsovszky. *World Literature Studies*, roč. 19, č. 2, s. 42-55. ISSN 1337-9275.
- LANGEROVÁ, Marie, 2002. Vizuální aspekty básnického díla. In ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan – KUBÍNOVÁ Marie – LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 377-473. ISBN 80-7215-171-1.
- MURIN, Michal, 2015. Triangulačné body nekonvenčnej poézie na Slovensku. *Enter*, roč. 6, č. 24, s. 4-87. ISSN 1338-1946.
- MURIN, Michal – ADAMČIAK, Milan, 2011. Rozhovor Michala Murina s Milanom Adamčiakom o jeho experimentálnej poézii a iných literárnych a dramatických textoch. In ADAMČIAK, Milan. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki, s. 12-26. ISBN 80-970848-1-3.
- MURIN, Michal – ADAMČIAK, Milan, 2012. Názov (?) Podnázov (?) Názor (?) Podnázor (?). Rozhovor s Milanom Adamčiakom. *Dotyky*, roč. 24, č. 4, s. 2-9. ISSN 1210-2210.
- PIORECKÁ, Kateřina, 2016. *Psaní na dotek. Materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885 – 1989*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2616-3.

- REHŮŠ, Michal – ADAMČIAK, Milan – MURIN, Michal, 2010. Milan Adamčiak: Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje. *Kloaka*, roč. 1, č. 1-2, s. 7-17. ISSN. 1338-5054.
- REHŮŠ, Michal – ŠRANK, Jaroslav, 2012. Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie. In SUWARA, Bogumila – HUSÁROVÁ, Zuzana, ed. *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*. Bratislava: SAP – Ústav svetovej literatúry SAV, s. 241-264. ISBN 978-80-80-95076-7.
- RIDDELL, Alan, ed., 1975. *Typewriter Art*. London: London Magazine Editions. ISBN 978-900626-99-2.
- SACKNER, Marvin – SACKNER, Ruth, 2015. *The Art of Typewriting*. London: Thames & Hudson. ISBN 978-0-500-24149-3.
- ŠKAMLA, Ján, 1969. Experimentálne umenie – experimentálna poézia. 2. časť. *Slovenské pohľady*, roč. 85, č. 5, s. 60-72.
- ŠRANK, Jaroslav, 2019. Milan Adamčiak (1946 – 2017): Archív II (KOPO) – konkrétna poézia 1964 – 1972. In GAVURA, Ján – SOUČKOVÁ, Marta, ed. *TOP 5 (slovenská literárna scéna 2015 v odbornej reflexii)*. Prešov: FACE, s. 10-30. ISBN 978-80-89763-40-5.
- TULLETT, Barrie, 2014. *Typewriter Art: A Modern Anthology*. London: Laurence King Publishing. ISBN 978-1-78067-347-9.
- VALOCH, Jiří, 1966. Česká experimentálna poézia. *Mladá tvorba*, roč. 11, č. 9, s. 50-52.
- VALOCH, Jiří, 1993. Poznámky k práci. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. 1993. *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, s. 11-15. ISBN 80-85639-13-0.
- VALOCH, Jiří, 1995. Slovo úvodom. In OVČÁČEK, Eduard. *Lekce velkého A*. Praha: Trigon, s. 9-18. ISBN 80-85320-64-9.
- WINTER, Astrid, 2006. *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*. Göttingen: Wallstein Verlag. ISBN 978-3-89244-972-0.
- WINTER, Astrid, 2015. Destatická poezie a poetický konceptualismus v tvorbě Jiřího Koláře. In BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta, ed. *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949 – 2015*. Praha: tranzit.cz, s. 70-90. ISBN 80-87259-34-4.
- ZAJAC, Peter, 2015 – 2016. Optická poézia Milana Adamčiaka v kontexte slovenskej literatúry. In ADAMČIAK, Milan. *Archív II (KOPO) – konkrétna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki, s. 293-326. ISBN 978-80-89677-12-2.

Elektronické zdroje

- ADAMČIAK, Milan, 1969c [online]. Bipoems / Bipoemy. In *Kontakt Collection*. Dostupné z: <https://www.kontakt-collection.org/objects/4465/bipoems?c-tx=778fa75a96f397f64bb30cd9a5b33cedc9864f5f&idx=22>.

doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.

Katedra slovenského jazyka, literatúry a didaktiky

Ústav filologických štúdií

Pedagogická fakulta Univerzity Komenského

Račianska 59

813 34 Bratislava

Slovenská republika

E-mail: srank1@uniba.sk